

Oponentský posudek na disertační práci Mgr. Martiny Musilové ZDARAVÁ SCHIZOFRENIE - Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví

Práce Mgr. Martiny Musilové je věnována kontaktům českého divadla s dílem Bertolta Brechta: od prvních předválečných doteků za I.republiky až po současnost. Činí tak ve velkém rozsahu snažíc se poctivě a seriózně postihnout všechny roviny, podoby a polohy, v nichž se tyto kontakty uskutečňovaly. Tento přístup připomene někdy zapomínané i skutečně zapomenuté stránky doteků českých divadelníků s Brechtem, jako na příklad případ spolupráce Hugo Haase na prvním (americkém) uvedení Brechtova Života Galileiho v Hollywoodu. Toto setkání je jistě náhodné, jde o jedinou postavu v inscenaci; sama autorka přiznává, že „není patrné, že by již vyzrálého Haase setkání s Brechtem podstatně ovlivnilo“. Na této kapitole nazvané Hugo Haas - více než filmový milovník lze také ukázat přednosti i zápory způsobu, jímž si Musilová při sledování a analýze vztahu českého divadla k Brechtovi počíná.

Jednak vychází z kontaktů s jakýmkoliv Brechtovým dílem, případně s Brechtem samotným, jednak usilovně hledá postupy, jimiž ten nebo onen tvůrce realizuje nějaké projevy moderny, jež buď přímo nebo jen analogicky mohou ukázat nějaký vztah k Brechtovi. V případě Haase na př. poukazuje na to, že ztělesnil ve dvou filmech dvě postavy (tedy „rozdvojený, schizofrenní charakter“ - viz název práce), dále že se přikláněl se ve svých filmech k sociální tematice, pracoval s tzv. „suchou domluvou“ a jeho herectví postrádalo linearitu a kauzalitou. Jde tu jistě o postupy, které jsou výrazem proměn filmového herectví a částečně i filmu vůbec pod vlivem moderny, ale asi nejde o vliv Brechtův a nejsou tedy přímo spojeny s tématem disertační práce. Tato metoda je příznačná pro celou práci a týká se daleko podstatnějších záležitostí - na př.vztahu

E.F. Burian a Brechta. Zajisté - Burian několikrát inscenoval Brechtovu Žebráckou operu. Ostatně -tuhle asi nejslavnější a nejhranější Brechtovu hru inscenovali -jak ostatně Musilova sama připomíná - na půdě českých i německých souborů hrajících v předválečné ČSR víckrát; a pravděpodobně to nebylo vždycky setkání s Brechtovým „epickým divadlem“, ale především s první ryze evropskou odpovědí na americké podněty muzikálové a koneckonců i revuální. Neboť uspořádání příběhu se tu velmi úspěšně vyrovnává s plánem „čísel“ - plánem revuálním. Setkání se Žebráckou operou nebylo pro české vyrovnáním s principem „epického divadla“, ale nepochybně na prvním místě nebo přinejmenším také se současným „čtvrtým druhem“ divadla, jenž sliboval diváckou úspěšnost - i když - jak ukazuje i práce - tyto naděje nebyly vždycky nebo alespoň ne zcela naplněny. Ani pro Buriana nebyl Žebrácká opera inspirací pro pronikání do tajů brechtovského divadelního jazyka; držel se důsledně své cesty, která koneckonců byla v nemalé části východisek, postupů i výsledků zásadně odlišná od Brechta. Ale Žebrácká divadla konvenoval jeho syntetickému pojetí divadla. Kromě toho - oba byli právě příslušníky divadelní moderny II. fáze nesoucí rysy avantgardy svou vyhraněnou ideologií a příslušností k určitému hnutí, která jejich divadlu dodávala pevně zacílenou až agresivní společenskou i uměleckou aktivitu. A oba také sdružovala montáž jako ústřední princip, jímž docílovali základní postulát moderny: utváření naprosto umělého světa umění - divadla. Jenže výsledek byl naprosto rozličný. Brecht montáž důsledně využíval k tomu, aby celý scénický tvar (tím rozumím i text jako jeho součást) opravdu rozmontoval na „kousky“, předváděl jejich samostatné významy a na základě jejich konfrontace a srovnání potom usiloval o intelektuální operace, které nutily diváka přemýšlet o celku jako o problémech vlastního života v jisté společenské realitě. Burian všechny materiály, významové prostředky, z nichž budoval svou montáž, syntetizoval v jeden celek

vyvolávající svými rozsáhlými konotacemi básnické a básnivě obrazy, které vyžadovaly od diváků, aby prošli cestou stejného zážitku. Ostatně - poválečná pohostinská režie Burianova v Berliner Ensemble, přes všechny poměrně úzké styky Děčka a berlínského souboru, vyvrcholila po řadě drobných a větších šarvátek mezi oběma tvůrci nepřekonatelnou roztržkou vyprovokovanou Brechtovou poznámkou, že neví jestli si pozval režiséra nebo osvětlovače. Burian odjel a nedorežíroval. Přes anekdotickou povahu konkrétního podnětu roztržky šlo o neshodu zásadního rázu.

Nejde mně o srovnávání Buriana a Brechta, snažím se jen upozornit, že ta usilovná a sympatická snaha disertační práce najít co největší šíři kontaktů českého divadla s Brechtem je někdy příliš „prvoplánová“ a mnohdy poznamenána ne zcela jasným a důsledným rozlišením **skutečně** „brechtovského“ vlivu buď od společných východisek moderny či od snahy nějak se dílčími inscenacemi vyrovnat s texty a metodou autora, jež v jistém okamžiku nabídl divadelní Evropě setkání s autentickou předválečnou modernou a avantgardou. Autorka o mnoha těchto záležitostech dobře ví a přesně vliv Brechtův v prvních letech po válce zařazuje do našeho i celoevropského kontextu. Nepostřehla snad jediné: že na jedné straně šlo od té poloviny 50. let, kdy Evropa i naše divadlo objevily Brechta v **našich** poměrech o znovuobjevení moderny a avantgardy a zároveň i její překonání, jak to bylo na pořadu dne od prvních poválečných dnů - viz stať Jindřicha Chalupického Konec moderní doby z roku 1956. Brecht téměř optimálně splňoval oba tyto zdánlivě protichůdné nároky. Proti popisné a více než naturalistické šedi tzv. socialistického realismu nabídl onu „tvořenost“ moderny a zároveň svou věcností denotátů přinášejících základní význam inspiroval ke kritickému myšlení o skutečnosti. Není ostatně náhodou, že Jaroslav Vostrý konstatuje ve své studii Scéničnost a múzičnost, že měl právě pro tohle Činoherní klub blíže

k Brechtovi než Burianovi. Jenže české divadlo - jak pro to práce přináší mnoho přesvědčivých důkazů - nemohlo tohoto podnětu principiálně využít; drtivou většinou si s postupy Brechtova epického divadla nevědělo rady, byť třeba brechtovské interpretace Grossmanovy z počátku 60. let v práci vzpomínané na tuto podstatu brechtovského epického divadla upozorňují. Nastoupila „jímavost českého herce“, jak je obsaženo v názvu kapitoly práce sledující inscenace her B. Brechta v letech 1945-1970. Pokládám tuto kapitolu za jakési jádro celé práce, neboť v ní je pro mne nejvíce a nejdůsledněji obsaženo téma, které vyjadřuje název práce v podtitulu: Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu. Jak už jsem napsal, je tu přesvědčivě, argumentovaně a doloženě ukázáno, že české divadlo, respektive herectví, se neumělo - až na výjimky - zásadně s Brechtovými názory a postupy vyrovnat, že trvale v inscenacích mířilo k psychologizujícím prvkům, budovalo z nich souvislou kauzální syntagmatickou linii, která potlačovala svébytnost jednotlivých částí a otevírala vědomě či nevědomě vždycky k emocionálnímu působení.

I výjimky, které tak nečinily, jsou v práci prezentovány s dostatečnou působivostí a naléhavostí. Přitom ovšem jsou tu pro mně některé terminologické a možná i teoretické nejasnosti, které by bylo potřeba argumentace vyjasnit a zpřesnit. Je to - myslím si - poměrně volné zacházení s některými pojmy jako vyprávění, narace či příběh, kterými začíná výklad o Ivanu Vyskočilovi, jež autorka - nepochybně právem - pokládá za „pravděpodobně nejsvráznější a nej osobitější variantu epického divadla v české poválečné kultuře“. I když se práce snaží podat - a daří se jí to - důkazy o tom, že Vyskočil se jako čelný představitel „moderny po moderně“ potkával s Brechtem a jistým způsobem s ním v něčem souzněl, není to asi epické divadlo v duchu Brechtově. Ale spíše divadlo ludické - termín autorky práce -

„ve smyslu postmoderní hravosti...“ A odtud snad pramení i jistá neopatrnost a ležérnost v zacházení s některými už zmíněnými pojmy. Současná naratologie samozřejmě uznává, že příběh je ustavující, definující nutná složka narativu, ale ten se děje jen v za jistých podmínek, jež bývají pojmenovány jako „možné světy“. Narace v divadle není samozřejmě jen záležitostí textu, ale právě Brechtovo „epické divadlo“ zřetelně dokazuje, že je to komplexní celistvá záležitost scénická. jejíž je text součástí. Mnozí teoretikové narativu jsou toho názoru, že v divadle se klasický narativ a tím ani klasický příběh literární nemůže rozvinout, protože je hned ukázán a není možné jej vyprávět. Z tohoto hlediska by práci prospěl hlubší pohled na „možné světy“ Vyskočilovy a Brechtovy stvořené scénicky.

Pokládám přes všechny sporné otázky, z nichž některé jsem tu vyslovil, disertační práci Mgr. Martiny Musilové za práci, kterou mohu doporučit k obhajobě.



prof. Ph.Dr. Jan Císař CSc

Unhošť 29. října 2007